

**MOT
FRAMTIDENS
MUSEUM**

opus

15 F INTERNATIONAL

24
25



Omslag *Opus International* nr 24-25, 1971

Mot framtidens museum.
Intervju med Pontus Hultén

Yann Pavie

Opus International var en fransk tidskrift för samtida konst (1967–1995), som följde och kommenterade de nya inriktningarna inom konstvärlden i tre nummer per år. Bland medarbetarna i det kollektiv av konstkritiker som drev tidskriften fanns Alain Jouffroy, Jean-Clarence Lambert och Anne Tronche. Yann Pavie, konstkritiker sedan slutet av 1960-talet, var 1973–1976 verksam som intendent vid ARC (Animation – Recherche – Confrontation) vid Musée d'art moderne de la ville de Paris. Intervjun med Pontus Hultén är en del av ett tema i tidskriften kring "Vers le musée du futur", framtidens museum. Yann Pavie tar i sin inledning upp den grundläggande frågan om museernas roll i samhället och konstens sociala funktion. Han nämner några enligt honom intressanta initiativ runt om i Europa, där ett är Peter F. Althaus projekt "Le musée ouvert", det öppna museet, vid Konsthallen i Basel och ett annat Pontus Hulténs verksamhet på Moderna Museet i Stockholm. Mest uppmärksamhet i senare tid har den modell av fyra cirkular fått, som Hultén använde för att beskriva det framtida museet. De idéer Hultén lanserade kom ur de diskussioner han förde, tillsammans med bland andra Pär Stolpe, inför planerna att flytta Moderna Museet till Kulturhuset i centrala Stockholm.

OPUS: Hur definierar ni ett modernt konstmuseums roll och funktion?

PONTUS HULTÉN: Den frågan väcker i själva verket spørsmålet om ett sådant museums framtid, eller om "framtidens museum". Det är ur det perspektivet som vi har försökt att analysera vårt museums roller, funktioner och strukturer.

Före 1960 byggde det på samma föreställningar som ett 1800-talsmuseum. I grunden förändrades ingenting – det skulle i så fall vara att man ägnade sig åt moderna föremål.

Det var ett "besöksmuseum" som var vikt åt dyrkandet av föremål. Omkring 1960 upptäckte vi att man på ett museum av det slaget kunde visa och göra saker som samhället inte accepterade någon annanstans: "konstverk" som inte kunde tillåtas, förutom

just där ... Vi försökte vidga den här idén. Vi spelade musik som inte kunde spelas i konserthallarna, vi presenterade filmer som inte kunde visas på biograferna ... Platsen blev en cour des miracles, ett slags tillhåll för löst folk där aktiviteter som föll ur ramen tolererades av samhället. Den här situationen uppmärksammades av konstnärer, musiker, filmare, museimänniskor ... både i Sverige och utomlands.

Men enligt min uppfattning varade denna situation bara mellan 1960 och 1968. Sedan kunde det till följd av händelserna i maj 1968 inte fortsätta på det viset, för då skulle det ha blivit uppenbart att det moderna konstmuseet bara var en cour des miracles, en sluten, isolerad plats där allt till slut var tillåtet eftersom det ändå inte hade någon inverkan på den sociala verkligheten.

Vi har just insett att det som händer på gatorna har en skapande och omstörtande kraft med större genomslag. Följaktligen måste vi kunna visa att de aktioner och föremål som vi har i tankarna kan fungera som exempel på aktiviteter som får människor att tänka på ett nytt sätt. Vi måste tydliggöra att våra evenemang, på sitt eget plan och med sitt eget sätt att existera, är en giltig verklighet och på så sätt kan ge inspiration till en ny utformning av tillvaron.

OPUS: Vilka faktorer gäller er analys, sett i detta perspektiv? Man skulle förmodligen kunna urskilja fyra: nutida konst, museet som sådant, allmänheten och idén om en samhällskultur.

P.H.: Vi utgick från det senare och försökte se vilken roll som museet kan ha mitt i staden. Den sinnesstämning som rådde under dagarna i maj 1968 var ett tillstånd som byggde på spontanitet. Vårt mål är att se till att de idéer som vidgar livsuppfattningen får en plats där de kan komma till uttryck och ständigt utvecklas.

Vi frågade oss om det vore möjligt att bevara det väsentliga i den situation som rådde i maj 1968, ”situationen på gatorna”, när alla, oavsett klasstillhörighet, oavsett om de hade någon särskilt ”kultiverad attityd” eller inte, var med utan att känna sig avvisade.

Utifrån denna fråga konstruerade vi en teoretisk modell för ett modernt museum. Vi tänkte ut en abstrakt, tredimensionell modell som såg ut som en sfär. Denna sfär omfattar fyra koncentriska skikt:

Det yttersta skiktet, det sfäriska höljet, som skiljer ut vardagslivets värld, utmärks av en allt snabbare koncentration av information. Denna information måste redigeras så lite som möjligt. För

oss är den det omedelbara råmaterialet. Här kommer exempelvis alla nyhetsbyråernas teleprintrar att stå.

Detta skikt representerar ett slags informationens nollpunkt, en plats där individen anstormas av alla möjliga sorters information. Det är givetvis omöjligt att komma över omanipulerad information, men det blotta faktum att denna information ofta är motsägelsefull skapar en konfliktfylld situation, en kritisk situation. Situationen på gatorna återskapas och intensifieras, diskussionens villkor förbättras.

Det andra skiktet är ägnat åt verkstäderna och inbegriper rum och verktyg: lokaler där produktionsmedel ställs till förfogande, från hammare och spik till penslar och datamaskiner. Verktygen ställs till förfogande, men ingenting sägs om hur de ska användas, vilka områden som ska utforskas eller vad som är syftet med experimenten. Museipersonalen kan fungera som maskininstruktörer. Verkstäderna kan nyttjas antingen av en konstnär eller en grupp konstnärer eller av alla och envar. Experterna på konst och kommunikation arbetar där med alla möjliga sorters problem.

Det tredje skiktet i sfären visar det som produceras i verkstäderna och är ägnat åt olika evenemang: bildkonst, film, fotografi, dans, konserter ... men även utställningar av ”färdiggjorda produkter”. Här rör det sig om redan etablerade kulturella aktiviteter. Men kontakterna med verkstäderna tycks ge dem en mer revolutionär prägel.

Det sista skiktet, kärnan, inrymmer ”minnet” av den behandlade informationen. Det är museets förvaltande och insamlande funktion.

OPUS: Denna senare funktion kan nog diskuteras.

P.H.: Ja, det är en fråga som ger upphov till vissa meningsskiljaktigheter bland intendenterna på moderna konstmuseer. För egen del är jag positivt inställd. Samlingen måste finnas kvar, även om det vållar praktiska problem rörande bevarandet av de verk som vi har det historiska ansvaret för. Samlingen är det som vi bestämmer oss för att behålla som vittnesbörd om våra evenemang. Den kan lika gärna bestå av saker som vi förvärvar på andra håll: konstverk, filmer, magnetband ...

Enligt min mening står denna samling för en nödvändig kontinuitet. Det kollektiva minnet är viktigt och bilden tycks mig vara

en av de mest koncentrerade formerna av levd mänsklig erfarenhet som man kan vända sig till.

En sista sak bara. En institution som vår är ganska sårbar för samhällets reaktionära krafter. Samlingen kan vara en säkerhetsåtgärd som tryggar de spår människan lämnar efter sig i ett visst tidsskede. Det kan vara bra att minnas trettioalets Tyskland ...

OPUS: Hur som helst utlovar ni något nydanande?

P.H.: Det nya är att vi lägger till de två första skikten som förankrar museiinstitutionen i vardagslivets sociala företeelser och gör den direkt delaktig i dem, ett kritiskt deltagande med allt det vi kan tillföra av glädje, lycka och en smula galenskap.

I vår teoretiska modell tänker vi oss en fullständig kommunikation i båda riktningarna, inte bara mellan de koncentriskt skikten, utan även mellan världen utanför, staden, och världen innanför, museet.

Vi måste också planera för ett permanent system av överföringar mellan de olika skikten, inte bara inom institutionen, utan även mellan alla institutioner av samma slag, mellan alla kommunikationsorgan med viss spridning: tidningspressen, de muntliga medierna ...

Syftet med allt detta är inte att få monopol på en viss kategori av information, utan att öka antalet informationskällor.

OPUS: Planerar ni att inrätta särskilda lokaler som anpassats till de olika funktioner som ni tillskriver "framtidens museum"?

P.H.: I princip har vi inte, i den byggnad som vi tänker låta uppföra, tänkt ha några fasta väggar mellan de utrymmen som kan tänkas bli arbetsverkstäder för konstnärerna, allmänheten eller oss själva. Det ger möjlighet till en fri kommunikation på alla nivåer och underlättar det ständiga utbytet av idéer. Men om någon skulle hålla på med ett mer långsiktigt projekt kommer det absolut att vara möjligt att arbeta ostört. Den här lösningen är dessutom mer praktisk när det kommer till övervakningen av museet.

OPUS: Vaktandet av museet är ett besvärligt problem. Har ni löst det på något originellt sätt?

P.H.: Vi föredrar att säga att vår personal inte vaktar utan utövar tillsyn, det vill säga inte bara "övervakar" redskapen utan



VERS LE MUSÉE DU FUTUR

Tout le monde a une idée de la muséologie contemporaine, c'est pour la question du lieu et de la fonction du musée dans notre société. C'est d'ailleurs, poser le problème de la fonction sociale de l'art et celui du musée qui turent de cette société.

Le fait est connu qu'il existe de multiples musées, mais nous nous intéressons à la création des idées — innovation intellectuelle — et au public. Il ne s'agit sans doute pas d'un projet sans l'œuvre, mais de l'œuvre en elle-même, et de la manière dont elle est conçue et présentée. C'est en fait ce qui nous intéresse. Le musée n'est pas un lieu, mais un espace de rencontre, de dialogue, de confrontation. C'est en fait ce qui nous intéresse.

Le fait est connu qu'il existe de multiples musées, mais nous nous intéressons à la création des idées — innovation intellectuelle — et au public. Il ne s'agit sans doute pas d'un projet sans l'œuvre, mais de l'œuvre en elle-même, et de la manière dont elle est conçue et présentée. C'est en fait ce qui nous intéresse.

Le fait est connu qu'il existe de multiples musées, mais nous nous intéressons à la création des idées — innovation intellectuelle — et au public. Il ne s'agit sans doute pas d'un projet sans l'œuvre, mais de l'œuvre en elle-même, et de la manière dont elle est conçue et présentée. C'est en fait ce qui nous intéresse.

Le fait est connu qu'il existe de multiples musées, mais nous nous intéressons à la création des idées — innovation intellectuelle — et au public. Il ne s'agit sans doute pas d'un projet sans l'œuvre, mais de l'œuvre en elle-même, et de la manière dont elle est conçue et présentée. C'est en fait ce qui nous intéresse.

Photo: H. Stenlund, M. Sjöström, M. Sjöström, M. Sjöström.



La muséologie a transformé par la technologie l'aspect de la salle d'exposition. Elle a permis de présenter des objets de la préhistoire à la préhistoire, de la préhistoire à la préhistoire, de la préhistoire à la préhistoire.

LES VISITES COMMENTÉES ET CONFÉRENCES POUR ENFANTS

Année	Visites commentées	Conférences
1965	120	80
1966	150	100
1967	180	120
1968	200	140
1969	220	160
1970	240	180
1971	260	200
1972	280	220
1973	300	240
1974	320	260
1975	340	280
1976	360	300
1977	380	320
1978	400	340
1979	420	360
1980	440	380
1981	460	400
1982	480	420
1983	500	440
1984	520	460
1985	540	480
1986	560	500
1987	580	520
1988	600	540
1989	620	560
1990	640	580
1991	660	600
1992	680	620
1993	700	640
1994	720	660
1995	740	680
1996	760	700
1997	780	720
1998	800	740
1999	820	760
2000	840	780
2001	860	800
2002	880	820
2003	900	840
2004	920	860
2005	940	880
2006	960	900
2007	980	920
2008	1000	940
2009	1020	960
2010	1040	980
2011	1060	1000
2012	1080	1020
2013	1100	1040
2014	1120	1060
2015	1140	1080
2016	1160	1100
2017	1180	1120
2018	1200	1140
2019	1220	1160
2020	1240	1180
2021	1260	1200
2022	1280	1220
2023	1300	1240
2024	1320	1260
2025	1340	1280
2026	1360	1300
2027	1380	1320
2028	1400	1340
2029	1420	1360
2030	1440	1380

LES VISITES COMMENTÉES ET CONFÉRENCES POUR ADULTES

Année	Visites commentées	Conférences
1965	100	60
1966	120	80
1967	140	100
1968	160	120
1969	180	140
1970	200	160
1971	220	180
1972	240	200
1973	260	220
1974	280	240
1975	300	260
1976	320	280
1977	340	300
1978	360	320
1979	380	340
1980	400	360
1981	420	380
1982	440	400
1983	460	420
1984	480	440
1985	500	460
1986	520	480
1987	540	500
1988	560	520
1989	580	540
1990	600	560
1991	620	580
1992	640	600
1993	660	620
1994	680	640
1995	700	660
1996	720	680
1997	740	700
1998	760	720
1999	780	740
2000	800	760
2001	820	780
2002	840	800
2003	860	820
2004	880	840
2005	900	860
2006	920	880
2007	940	900
2008	960	920
2009	980	940
2010	1000	960
2011	1020	980
2012	1040	1000
2013	1060	1020
2014	1080	1040
2015	1100	1060
2016	1120	1080
2017	1140	1100
2018	1160	1120
2019	1180	1140
2020	1200	1160
2021	1220	1180
2022	1240	1200
2023	1260	1220
2024	1280	1240
2025	1300	1260
2026	1320	1280
2027	1340	1300
2028	1360	1320
2029	1380	1340
2030	1400	1360

LE MODERNA MUSÉT : NOMBRE DE VISITEURS

Année	Nombre de visiteurs
1965	100
1966	120
1967	140
1968	160
1969	180
1970	200
1971	220
1972	240
1973	260
1974	280
1975	300
1976	320
1977	340
1978	360
1979	380
1980	400
1981	420
1982	440
1983	460
1984	480
1985	500
1986	520
1987	540
1988	560
1989	580
1990	600
1991	620
1992	640
1993	660
1994	680
1995	700
1996	720
1997	740
1998	760
1999	780
2000	800
2001	820
2002	840
2003	860
2004	880
2005	900
2006	920
2007	940
2008	960
2009	980
2010	1000
2011	1020
2012	1040
2013	1060
2014	1080
2015	1100
2016	1120
2017	1140
2018	1160
2019	1180
2020	1200
2021	1220
2022	1240
2023	1260
2024	1280
2025	1300
2026	1320
2027	1340
2028	1360
2029	1380
2030	1400

Photo: H. Stenlund, M. Sjöström, M. Sjöström, M. Sjöström.

också informerar publiken. Det som måste undvikas är förstås en polisiär, repressiv inställning hos den som övervakar. På Moderna Museet är denna personal enbart kvinnlig. De är ”värdinnor”, även om jag inte gillar det ordet. Genom sin roll, som i grunden är att upplysa och instruera publiken, har dessa nya ”vakter” ett ansvar gentemot allmänheten och deltar på så sätt i museets liv.

OPUS: ”Fostrandet” av publiken tycks vara en av de stora stötestenar som skulle kunna medföra att ett museum för nutida konst blir oändamålsenligt. Bör ett sådant museum vända sig till hela befolkningen utan att skilja mellan olika klasser, eller bör det fortsätta rikta sig till en utvald publik, en elit? Hur går man till väga för att göra så många människor som möjligt intresserade?

P.H.: Enligt min mening är det där ett skenproblem som uppkommer om man begär att det enskilda museet ska lösa denna mycket viktiga fråga. Jag kan svara med två iakttagelser: när en arbetare kommer till museet för att laga taket eller rören, det vill säga kommer dit av yrkesmässiga skäl, så är han oftast intresserad (om det alltså sker på betald arbetstid). Men att på eget bevåg ägna fritiden åt att utforska museet skulle med all säkerhet inte falla honom in. Varje klass har en ”kulturell attityd” och en ”bildningspraxis” som är mycket starkt förbunden med den klassens konventioner och etiska normer. Denna kulturella struktur kommer inte att förändras förrän klassamhället har krossats. I sakernas nuvarande tillstånd kan vi i bästa fall bara hoppas på att kunna bidra till denna förändring. Man måste ha tilltro till den konstnärliga verksamheten som det subtilaste och samtidigt skarpaste uttrycksmedlet.

OPUS: Kan lösningen i det fallet vara rent politisk?

P.H.: Jag tror inte att den kan vara rent politisk för såvitt som arbetaren bevarar den kulturella attityd som föreskrivs av moralen i den klass han tillhör, även om han lyckas uppnå självförvaltning på sin arbetsplats.

OPUS: Jo, men allt hänger ihop. Jag menar att det politiska tänkandet, ekonomin, de sociala attityderna och produktionen av konst bildar en sammanhängande helhet i ett samhälles historia. Till exempel skapar konstmarknaden ett snedvridet förhållande

till konstverket och museet genom att tilldela dem var sin specifik varumärkesimage: ett spekulationsobjekt och ett universellt kunskapstempel vikt åt dyrkandet av det ”värdefulla” objektet ...

P.H.: I den meningen är det politiskt. Men jag skulle vilja tillägga att museer för modern konst sedan 1960 ungefär inte har betraktats som kulturtempel med stort K. Den idén tycks mig föråldrad. Svårigheten består i att det moderna konstmuseet måste lanseras som en fristad, kanske den enda som kan finnas bland institutionerna.

Ett uppfyllande av detta krav kan bara åstadkommas om det sker en djupgående förändring av vårt samhälles övergripande strukturer i riktning mot en så kallad fritidskultur.

OPUS: Och gallerierna? Och konstmarknaden? Hur passar Moderna Museet in på marknaden?

P.H.: Eftersom vi har den samhällsform vi har kan man inte kräva av konstnären att han ska vara en tiggare.

Gallerierna är till hjälp, men det tycks mig som om kommersialiseringen av konsten sedan 1960 har drivits till sin spets. Gallerierna har gått för långt och det är mycket farligt.

Handlarna och konstnärerna har korrumperats av bekvämligheten i det ”konsumtionssamhälle” som betraktar konstföremålet som en spekulationsvara och ingenting mer.

Det är såklart omöjligt för oss att avskaffa detta system. Men vi har faktiskt gjort en ansträngning för att inte köpa av galleristerna utan direkt av konstnärerna. De senare får komma och erbjuda sina verk och lämnar antingen dessa eller diabilder av dem på museet. Vårt museum blir på så sätt ett slags fritt forum där konstnärer och publik möter varandra under mer vettiga förhållanden. Denna extra uppgift, som enligt min mening är nödvändig, skapar en ny, parallell och komplementär situation som gör det möjligt att i viss mån slippa ifrån ett snedvridet prissättningssystem som inte alls har något med den formbildande konstens verklighet att göra.

OPUS: Hittills har vi nästan inte pratat om konstnärerna och nutidskonsten. Bidrar de till förändringarna av museets utformning?

P.H.: Utan tvivel. Hela den utveckling från 1960 till 1968 som jag i korthet har beskrivit hänger samman med den dialog som skapats

entretien avec pontus hulten



HULTEN,
Karl Gunnar Pontus Vougt
né le 21-6-1924
1945-50
*Etudes d'histoire de l'art
et d'ethnographie*
à l'université de Stockholm
1950-55
*Etudes à Stockholm
et à Paris ;
journalisme et cinéma*
1957
Conservateur assistant
au musée d'art moderne
de Stockholm
1960
Premier conservateur
du nouveau Moderna Museet
1961
Exposition :
« Art en mouvement »
1964
Collabore à l'exposition
« Le musée de nos désirs »
1966
Exposition :
« Monde intérieur
et monde extérieur »
1968
Exposition :
« La machine »
1969
Refuse en tant que
commissaire pour la Suède
de participer à la Biennale
de Sao-Paulo
1970
« Alternative Suédoise »

Opus : Comment définissez-vous le rôle et la fonction d'un musée d'art moderne ?

Pontus Hulten : Cette question pose en fait le problème de l'avenir d'un tel musée, ou celle du « musée de l'avenir ». A ce propos, nous avons essayé d'analyser les rôles, fonctions et structures de notre musée.

Avant 1960, celui-ci était fondé sur les mêmes conceptions que l'était un musée au XIX^e siècle. Rien n'était au fond changé, si ce n'est qu'on s'occupait d'objets modernes. C'est le « musée-visite » consacré au culte des objets. Autour de 1960, on a découvert que, dans ce genre de musée, on pouvait montrer des choses et réaliser des actes que la société n'acceptait pas ailleurs : des « œuvres d'art » inadmissibles, sauf en cet endroit précis... Nous avons essayé d'élargir cette conception. On jouait de la musique qui ne pouvait pas être jouée dans les salles de concert, on présentait des films qui ne pouvaient pas être projetés dans les salles de spectacles... Ce lieu devint une cour des miracles, une sorte d'endroit où la société tolérât des actes qui sortaient du cadre. Cette situation fut reconnue par les artistes, les musiciens, les cinéastes, les hommes de musée..., à l'étranger aussi bien qu'en Suède.

Mais, à mon avis, cette situation ne dura que de 1960 à 1968. En 1968, à la faveur des événements de mai, elle ne put plus durer, car elle aurait prouvé que le musée d'art moderne n'était simplement qu'une cour des miracles, un lieu clos, isolé, où tout était finalement permis puisque sans répercussion sur la réalité sociale.

On venait de réaliser que les événements de la rue avaient une force créatrice et destructive plus percutante. Ainsi, il nous faut prouver que les actions et les objets dans nos intuitions peuvent donner des exemples pour l'ensemble des activités renouvelant la mentalité des hommes. Il faut faire comprendre que nos manifestations, à leur échelle et avec leurs propres moyens d'existence, ont valeur de réalité et ainsi peuvent inspirer une nouvelle conception de la vie.

Opus : Dans cette perspective, sur quels éléments porte votre analyse ?
On pourrait sans doute en distinguer quatre : l'art contemporain, le musée proprement dit, le public et la notion de culture d'une société.

P. H. : Nous sommes partis du dernier point et avons essayé de voir quel rôle le musée peut avoir au sein même de la cité. La mentalité qui régna pendant les journées de mai 1968 fut un état d'esprit fondé sur la spontanéité. Notre objectif est de faire en sorte que les idées qui élargissent la conception de la vie trouvent un endroit où elles peuvent s'exprimer et se développer de façon permanente.

Nous nous sommes demandés s'il était possible de garder l'essentiel de la situation fondamentale de mai 1968, la « situation de la rue », où

tout le monde, sans distinction de classe, sans « attitude cultivée » particulière, était là, sans se sentir rejeté.

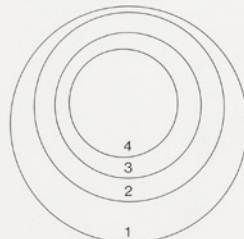
A partir de cette question, nous avons construit un modèle théorique du musée moderne. Nous avons imaginé un modèle abstrait à trois dimensions, d'allure sphérique. Cette sphère comprend quatre couches concentriques :

La couche ultérieure, l'enveloppe sphérique, qui discerne l'univers de la vie quotidienne, se caractérise par une concentration accélérée d'informations. Ces informations doivent être aussi peu rédigées que possible. Ce sont pour nous des matériaux bruts et directs. Là se trouveront par exemple des téléscripteurs de toutes les agences. Cela représentera une sorte de « degré zéro » de l'information, un lieu où l'individu est agressé par toutes espèces d'informations. Il sera évidemment impossible d'obtenir des informations non manipulées, mais le fait même que ces informations seront souvent contradictoires créera une situation de conflit, une situation critique. La situation de la rue est recrée et intensifiée, les conditions de discussion améliorées.

La deuxième couche sera réservée aux ateliers, c'est-à-dire comprendra des espaces et des outils : des locaux où l'on met à disposition des moyens de production, allant du marteau aux simples clous, des pinces à l'ordinateur. Les outils sont fournis, mais rien n'est décidé quant à leur usage, ni sur les champs à exploiter, ni sur les buts des expériences. Le personnel du musée pourra agir comme instruc-

Modèle des activités futures du Moderna Museet, en trois dimensions.

1. Information primaire (communication téléprintée).
2. De l'espace et des outils pour le traitement des informations (des ateliers pour le public, les artistes et le personnel du musée).
3. Information traitée (expositions d'art, films, musique, danse, théâtre...).
4. Collection d'art, archives de films... Information traitée et gardée : mémoire.



teur de ces machines. Ces ateliers de travail pourront être employés soit par un artiste, soit par un groupe d'artistes, soit par nous, soit par tout le monde. Les spécialistes dans les domaines de l'art ou de



mellan konstnärerna och museet. Konstnärerna, som drivs av det som frambringandet av deras konst kräver, har oavbrutet kunnat vidga de snäva gränser som sätts av det slutna rum, den förstockade institution som det traditionella museet utgör. Popkonsten är ett skapat fenomen som förnyar kontakten med vardagslivet, som med sitt genomslag i vardagen på sitt eget sätt prövar denna vardagsverklighet. Det var nödvändigt att även museet återfick den anknytningen.

Det moderna konstmuseets historia kommer kanske att vara historien om de ”återanknytningar” som ännu inte genomförts.

OPUS: På tal om det tycks det mig som om den konstnärliga produktionen sedan seklets början, och nu även samtidens alster, utmärks av en inkrökt hållning till konsthistorien och samhällshistorien. Följaktligen försöker man just nu smälta samman så kallat kulturella aktiviteter, exempelvis konsthistorien, med undersökande verksamhet av vetenskaplig karaktär. Är det något som angår er?

P.H.: I allra högsta grad. Vi måste vara konstant tillgängliga för att ta emot och snappa upp den ständigt föränderliga informationen i vår omgivning. Det teoretiska diagrammet jag tidigare ställde upp, som definierar museets roll i samhället, i förhållande till konstnärerna och publiken, inte bara möjliggör en fortlöpande forskningsaktivitet med hjälp av de metoder för kritisk analys som är i stand att oavbrutet behandla information, utan fungerar inte utan den.

Samtal och debatt är syftet med det vi gör när vi försöker kanalisera och granska informationen och de olika sätt på vilka den presenteras.

Vi skulle vilja ägna oss åt det som ”surrealisterna” kallade ”livskritik”. En sådan verksamhet är självklart bara av intresse om den ständigt är i gång och bygger på en metod. En regelrätt informationsvetenskap håller på att utvecklas i samspel med den nya inriktning som natur- och humanvetenskaperna har fått: ämnen som datalogi, cybernetik, lingvistik, semiologi och konsthistoria ... omprövar begrepp som teori, historia, rum, tid, tecken ...

Detta är, som jag ser det, några indikationer på vilka grundläggande valmöjligheter som ett museum för nutida konst kommer att ha.

P.H.: "Framtidens museum" kommer att betraktas som en bas för direkta kontakter mellan konstnärerna, publiken och samhället. Det kommer att vara platsen framför andra för kommunikation, möten och spridning. Det kommer att vara ett hjälpmedel för eftertanke, ett centrum för paravetenskaplig forskning om nutida och framtida sociokulturella beteenden.

Intendenten kommer att vara en samordnare i detta forskningscentrum.

Intervju från tidskriften *Opus International*, nr 24–25, 1971.